

La riflessione filosofica, poetica e drammaturgica di Nikos Kazantzàkis

di Elina Daraklitsa

elinadara@yahoo.gr

This essay gives an account of the work by emblematic Greek author Nikos Kazantzàkis. Through an analysis on his prose, poetry and theatre works, the essay will shed light on some of the most peculiar aspects of his rich literary and intellectual production, which has been often neglected or criticised.

Nikos Kazantzàkis è uno dei più importanti poeti e prosatori greci. Il suo valore artistico è stato riconosciuto da quasi tutti i paesi del mondo e la sua opera contiene le pagine più belle della letteratura neogreca. Egli si interessò a tutte le forme della lingua scritta. Scrisse poesie, opere teatrali, romanzi, racconti, memorie tratte dai suoi viaggi, e si occupò anche di saggistica. Tutta la sua opera è pervasa da pessimismo, messianismo spirituale e angoscia per la scoperta del sublime, del bello e del vero.

Kazantzàkis raccoglie esperienze dal libro della sua vita. Il suo spirito è un grande crogiolo che assorbe, ricrea e rifiuta idee e pensieri, conoscenze e opinioni da Darwin fino a Nietzsche, da Platone fino a Plotino e Dante. Nel confronto con Cristo, Buddha e Lenin egli ricercava il messia e il salvatore. Fece convivere nel suo pensiero misticismo, nazionalismo, liberalismo, marxismo, cristianesimo, e teosofismo. Definì le direzioni della sua filosofia ricercando intensamente l'essenza più profonda nelle cose.

Fu una persona inquieta, assetata di conoscenza e desiderosa di approfondire il significato delle esperienze vissute, pronto ad abbandonare il già conquistato, le idee, i dogmi, i preconcetti per buttarsi verso nuove avventure spirituali e culturali. Fu un vero Ulisse dello spirito, un'anima ribelle lo rendeva in un momento trionfatore e nell'altro naufrago e

disperato. Grande sostenitore del nichilismo¹, egli stesso praticava l'ascetismo e auspicava la liberazione dell'uomo a volte tramite la religione.

Tra le sue opere poetiche, la più importante è l'Οδύσσεια (*Odissea*) dell'anno 1936 che è composta da 33.333 versi. La sua *Odissea*² inizia là dove finisce l'*Odissea* di Omero, si sviluppa progressivamente fino alla morte e alla deificazione dell'eroe al Polo Sud, al punto zero della terra, come l'ha chiamato lui stesso. I suoi romanzi più celebri sono³ *Il poverino di Dio*, *Cristo microcefisso*, *Il capitano Michaelo*, *La vita e la condotta di Alex Zorbas*⁴, *Gli Adelfofadi*. I racconti dei suoi viaggi sono raccolti sotto il titolo unico *Viaggiando* e si riferiscono a suoi viaggi in Russia, in Cina, in Giappone ecc...

La prosa

Il suo lavoro di prosatore fu tanto grande quanto quello di poeta. Kazantzàkis non fu uno scrittore di grande ispirazione, che potesse essere conquistato da dimensioni psicologiche. Tutto nella sua vita, addirittura anche il suo genio e la sua celebrità fu da lui stesso programmato. Nelle sue creazioni artistiche si trovano in primo piano la ragione e la logica.

Egli aveva l'abitudine⁵ di lavorare tenendo delle annotazioni tratte dai libri che studiava. Procedeva alla scrittura affiancandosi dei quaderni che contenevano le parole raccolte, soprattutto quelle dialettali, provenienti dai diversi paesi della Grecia. Egli era convinto che la lingua dovesse sempre arricchirsi di nuove parole, anche se queste erano usate in luoghi circoscritti. In altri quaderni raccoglieva i nomi degli uccelli con le loro caratteristiche particolari, i nomi delle piante, le descrizioni di animali, dei diversi cromatismi della natura, dei pensieri, delle idee e dei proverbi. Nelle sue note esisteva un materiale prezioso per letterati e i glossologi.

¹ Cfr. I. Iliu, "Nikos Kazantzàkis, il nostro grande prosatore", *Nèa Estìa*, 87 (1977), pp. 13-14.

² Cfr. P. Charis, "L'Ulisse e la morte", *Nèa Estìa*, 89 (1978), p. 111.

³ Cfr. G.B. Catzipavlis, voce "Nikos Kazantzàkis", in *Enciclopedia Idria*, Edizioni Axiotelis, Atene 1979, Vol. VI, pp. 1810-1811.

⁴ Cfr. N. Kazantzàkis, *La vita e la condotta di Alex Zorbas*, Edizioni Eleni Kazantzàki, Atene 1973.

⁵ Cfr. E. Kazantzàki, *Nikos Kazantzàkis. A Biography Based On His Letters*, Creative Arts Book Co., New York 1968, pp. 457, 468.

Nella prima fase della sua creazione letteraria, scriveva in prosa. Il suo primo libro⁶ Ὅφις καὶ κρίνο (*La serpe e il giglio*) era di contenuto amoroso, in forma di calendario. Seguirono il romanzo *Η κόκκινη ζωή* (*La vita Rossa*) che fu pubblicato in serie nella stampa quotidiana, ma non sopravvisse, le opere teatrali *Φασγά* (*Fasga*), *Ο Πρωτομάστορας* (*Il capomastro*) e un piccolo numero di racconti. Tutte queste opere, alcune lodate e premiate dalla critica e altre disapprovate, furono considerate da lui stesso secondarie e perciò ignorate. Per lui era come se non fossero mai state scritte. Ciò dipende dal fatto che Kazantzàkis aveva lo scopo di diventare un nuovo Shakespeare, un Dante o un Omero e anche di superarli.

Si indirizzò verso la composizione delle tragedie, scritte su modelli shakespeariani in versi e per la maggior parte in cinque atti. Esse sono ispirate ai personaggi della storia che hanno giocato un ruolo importante sia come riformatori sociali, sia come conquistatori e come capi di religione o di stato. Le sue opere della maturità sono divise in tre categorie.

Nella prima sono comprese le opere di contenuto tratto dalla mitologia e dall'antichità, *Ο Προμηθέας* (*Il Prometeo*), *Ο Κούρος* (*Il Curo*), *Ο Οδυσσεύς* (*L'Ulisse*) e *Η Μέλισσα* (*Melissa*)⁷. Nella seconda compaiono temi di storia riguardanti la grande epopea del periodo Bizantino⁸. Sono *Ο Χριστός* (il Cristo), *Ιουλιανός ο Παραβάτης* (Giuliano l'Apostata), *Νικηφόρος Φωκάς* (Niceforo Focas) e *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* (Costantino Paleologos). Nella terza⁹ vi sono tragedie di vari argomenti, come *Καποδίστριας* (Capodistrias) e *Χριστόφορος Κολόμβος* (Cristoforo Colombo) di contenuto storico, *Σόδομα και Γόμορα* (Sodoma e Gomorra), e *Ο Βούδας* (il Buddha).

La critica non affrontò positivamente questo lavoro immenso per quantità e qualità. Le rarissime realizzazioni delle sue tragedie non hanno avuto un'accoglienza positiva da parte del pubblico. Così l'autore ritornò alla scrittura dei romanzi poiché a suo parere il racconto e il romanzo erano delle forme di scrittura di seconda categoria. Subito dopo la pubblicazione di *Alex*

⁶ E. Alexiu, "Un Grande", *Nèa Estia*, 87 (1977), pp. 30-31.

⁷ Cfr. N. Kazantzàkis, *TEATRO, Tragedie di contenuto antico*, Stene, Edizioni Eleni Kazantzàki, Atene 1964, p. 8.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 7.

⁹ Cfr. *ibidem*.

Zorbas e della nuova serie¹⁰ dei suoi romanzi, Kazantzàkis mutò le sue opinioni riguardo ai romanzi, siccome aveva conquistato una certa fama non solo in tutta la Grecia, ma anche in Europa. *Alex Zorbas* vinse in Francia il premio del migliore libro straniero.

Con passi lenti ma sicuri iniziò il suo riconoscimento anche da parte del popolo greco, che gli dispensò lodi ed encomi. Ogni nuovo libro, venne richiesto e tradotto. Vennero tradotti cinematograficamente due romanzi *Cristo microcefisso* e *Alex Zorbas*. Alcuni sono scritti dapprima in lingue straniere e successivamente in greco.

Oggi *Il Capitano Michaelo*, *L'ultima tentazione*, *Adelfofadi*, *Il giardino delle rocce* e la sua ultima creazione, *Riguardante il Greco*, sono tradotti in quasi tutte le lingue del mondo. *Riguardante il Greco* si può ritenere la sua autobiografia, ma anche ne *Il Capitano Michaelo* troviamo elementi privati (viene infatti descritta la personalità di suo padre). In quest'ultima opera egli lascia trapelare la sua compassione verso il dolore della gente povera e sottovalutata e il suo amore per la libertà. *Il Capitano Michaelo* è invece un libro che descrive gli ideali dell'umanità, attraverso la battaglia di Creta per la libertà e insieme la lotta di tutto il mondo e di tutte le epoche per la liberazione da una mentalità che li fa essere schiavi, sotto le minacce di un oppressore.

La poesia

Nella poesia Kazantzàkis seguì una direzione assolutamente originale. Le prime pagine poetiche sono fedeli alla tradizione, nella forma e nell'ispirazione (scrive sonetti), ma molto presto crea il suo stile personale. I suoi *Canti* vengono dedicati ai *Salvatori di Dio*. L'autore prendeva esempi di vita, di pensiero e di azione dai suoi eroi, i cosiddetti "portatori di divinità", come venivano definiti da lui. Si trattava di Dante, Psicarìs (letterato, ideatore del movimento demoticista), Cristo, Alessandro Magno, Don Chisciotte, Shakespeare, Greco, Nietzsche, Dragumis (uomo di politica), Leonardo Da Vinci, Tonda Raba, Lenin, Maometto, Buddha, Mosè e Santa Teresa.

¹⁰ Riferiti nel paragrafo *Nikos Kazantzàkis, la sua vita e la sua filosofia di essere*, cit., p. 3.

Eccetto le due poesie¹¹ Εἰς εαυτόν (*Verso se stesso*) e Ελένη (*Elena*) che sono ispirate da sua moglie Elena, tutte le altre sono influenzate dalle persone sopradette, i protagonisti dell'umanità e i sostenitori di Dio che hanno continuato e sviluppato il suo lavoro instancabilmente.

Kazantzàkis appartiene a una ristretta categoria di letterati che guardano il mondo e la vita con un occhio profondamente filosofico e con un interesse metafisico. Egli è un poeta sommerso da pensieri oscuri, castigato dalle sue malinconie e non molto gradevole ai lettori, poiché le sue poesie sono pervase da toni tristi, da descrizioni lunghe che lasciano un sentimento amaro nell'animo dei lettori e con molti punti interrogativi intorno all'esistenza. Si tratta di opere che mettono in primo piano l'elemento umano. Il tipo di uomo che si propone in *Odissea* e in *Ulisse* è un uomo-eroe, generoso e fiero, con caratteristiche spirituali spiccate. Nel *Canto di Lenin* (scritto in terzine) il poeta sembra penetrare nella rivoluzione del proletariato russo.

Kazantzàkis considera la poesia *Odissea* come la sua opera più importante, come l'unica opera della sua vita, tutto il resto era una preparazione per la sua realizzazione. Quando ne stava per finire la prima scrittura dichiarò «Ho fretta di finire l'Odissea per ricominciarla». Ad essa ha dedicato la maggior parte della sua attività letteraria e della sua problematica filosofica. In *Odissea* si concentra tutta la saggezza dell'umanità, regna la lotta dell'eroe che lontano da tutte le superstizioni e gli ostacoli sociali riesce ad arrivare alla cima del monte vincitore¹². Questo sforzo di una vita che sempre si perfeziona rappresenta anche la vera personalità dello scrittore, che si rispecchia in quella dell'eroe. Il tema

¹¹ Cfr. E. Papanutsos, "Uno scrittore di alto livello", *Nèa Estia*, 90 (1979), pp. 24-25.

¹² Riguardo a *Odissea*, cfr. E. Giakoumaki, "La lingua di Odissea di Kazantzàkis", *Lexikografikon Deltion*, 14 (1982), pp. 143-167; P. Prevelàkis, *Nikos Kazantzàkis and his Odyssey. A study of the Poet and the Poem*, Simon and Schuster Miguel, New York 1961; A. Sideras, "Zur Sprache der Odyssee von Kazantzakis", *Folia Neohellenika*, 5 (1983), pp. 89-156; C. Didier, "La Odisea en la Odisea. Estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis", Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos «Fotios Malleros», Santiago (Chile) 2006-2007; T. Detorakis, "Il canto folklore nell'Odissea di Kazantzakis", *Amaltheia*, 41 (1979), pp. 309-336; H. González-Vaquerizo, "El laberinto de Creta en la Odisea de Nikos Kazantzàkis", *Amaltheia. Revista de Mitocrítica*, 1 (2009), pp. 99-113; N. Mathioudakis, "Neologismi poetici nell'Odissea di Kazantzakis", in *Selected Papers of the 10th International Conference on Greek Linguistics (10th ICGL)*, a cura di Z. Gavrilidou, A. Efthymiou, E. Thomadaki, P. Kambakis-Vougiouklis, Democritus University of Thrace, Komotini-Greece 2012.

centrale del poema è di tipo esistenziale, cioè il valore della libertà davanti alla morte e all'annullamento dell'uomo. L'andamento della scrittura dell'opera è circolare e simboleggia la direzione ciclica della vita di Ulisse e in modo indiretto anche la direzione spirituale di Kazantzakis. La fine dell'opera si riflette nell'inizio e viceversa.

La filosofia di Bergson nell'opera di Kazantzàkis

Il bergsonismo si è presentato come la filosofia dell'azione con accezione positiva in contrasto con quella negativa proposta da Schopenhauer. In questo ambito, si può ritenere che l'adozione del bergsonismo da parte di Kazantzàkis possa essere messa in relazione con il Nietzscheanesimo.

Il bergsonismo¹³ sottolinea la possibilità di sovvertire l'idea di Plotino, secondo la quale l'azione sarebbe inferiore alla teoria, sostenendo l'opinione che l'azione (*praxis*) sia determinante rispetto ad un intelletto puramente statico, il quale potrebbe configurarsi semmai come un semplice ausilio dell'azione. L'azione per Bergson consiste in una prima coscienza che si preciserà in seguito come coscienza intellettuale e che rappresenta il mezzo tramite il quale lo sforzo umano riesce a superare i fattori che ne ostacolano la manifestazione.

Questa idea trova riscontro in tutte le opere di Kazantzàkis che si caratterizzano a partire dall'azione e che non presentano semplicemente le riflessioni teoriche dell'autore. Ciò si può notare nella rivelazione della personalità di quasi tutti i personaggi da *Ulisse* fino a *Alex Zorbas*. I suoi eroi sono persone che si sforzano di consolidare interiormente la propria azione. Sono consci di ciò che sta loro succedendo e di ciò che vogliono dalla vita e sono disposti a dare tutti se stessi pur di raggiungere i loro ideali.

Una grande riprova di questa teoria si evidenzia nei personaggi storici, verso i quali l'autore nutre una grandissima stima, a partire da Cristo fino a Buddha e a San Francesco. Tutte queste figure hanno un posto nei *Salvatores Dei*, in cui si mette in luce il carattere positivo della vita basata

¹³ Cfr. E. Mutsopoulos, "Kazantzakis, il Filosofo", *Nèa Estia*, 87 (1977), pp. 26, 27; M.P. Levitt, "Companions of Kazantzakis, Nietzsche, Bergson and Zorba-Greek", *Comparative Literature Studies*, 14 (1977), pp. 360-380; A. Poulakidas, "Kazantzakis and Bergson: Metaphysic Aestheticians", *Journal of Modern Literature*, 2 (1971-1972), pp. 267-283.

sulla forza dell'azione. Ciò si realizza sia direttamente, attraverso la ricerca di soluzioni da parte degli eroi con le loro facoltà intellettive, sia indirettamente, tramite la ripresa delle idee contenute nel *Zarathustra* di Nietzsche.

Nell'opera di Bergson, il realismo e l'idealismo vengono considerate come due posizioni non antitetiche, ma congiunte al fine di rivelare la forza della coscienza umana. Nell'opera di Kazantzàkis questa teoria vede la sua realizzazione nei caratteri dei personaggi che sono mossi dai loro profondi e intensi desideri, dalla loro coscienza e dalla volontà di vita. I loro comportamenti lentamente si sviluppano e si definiscono col fine di opporsi al destino, partecipare attivamente alla vita e cancellare ogni ostacolo esteriore o interiore che li rende passivi.

Nell'ambiente in cui vivono gli eroi si respira un'atmosfera idealistica. Da essa si origina il loro contrasto verso l'ambiente circostante, che si manifesta attraverso il rifiuto di essere corrotti e sottovalutati sia moralmente sia umanamente. Ogni sottovalutazione morale ne sottende per loro una esistenziale, tanto che alla fine il livello morale e quello esistenziale si identificano. I personaggi uniscono accettazione e rifiuto, in quanto affermano con forza le idee che guidano il loro comportamento e negano la sottomissione nelle situazioni in cui tale comportamento viene minacciato. Manifestano una profonda volontà di cercare e conoscere la loro vera identità e una volta raggiunto l'obiettivo, non hanno timore a protendersi verso un continuo miglioramento spirituale.

Quasi tutti sono dei ribelli, isolati dall'ambiente, e si costruiscono un mondo del tutto personale, all'interno del quale non accettano compromessi o sottomissioni di alcun tipo. Il loro è un mondo tutto interiore animato da una grande forza vitale. Di conseguenza essi sono autosufficienti e rappresentano degli esempi di eccezione umana. La direzione spirituale di ognuno di loro rispecchia in parte quella del poeta.

Le prime opere teatrali di Nikos Kazantzàkis

L'autore¹⁴ iniziò la sua carriera artistica scrivendo opere teatrali. Il suo primo incontro con il teatro viene descritto nella sua autobiografia *Riguardante il Greco*¹⁵.

Ero ancora fanciullo alla fine del secolo scorso. La vita nel Grande Castello, il mio paese, era monotona, profonda e immobile. [...] Ed ecco, un giorno le acque si sono mosse; una mattina una nave è attraccata al porto; alcuni Castellani che si trovavano al porto si sono incuriositi. Cos'era questa barca multicolore, piena di bandiere, che si avvicinava alle due torri veneziane all'estremità del porto e che stava arrivando? In quel momento una voce grossa si sentì provenire dal caffè del porto "Benvenuti i ballerini!". Tutti subito hanno compreso... Dopo un'ora hanno affisso dei programmi rossi su tutti i muri e si è saputo: era, si dice, una compagnia teatrale, e i teatranti sono venuti per fare divertire i Castellani. Ora, allorché è successo il miracolo, mio padre mi ha preso la mano e mi ha detto "Vieni andiamo al teatro, per vedere che novità è questa".

Del primo periodo della sua attività teatrale fanno parte cinque opere drammatiche¹⁶. Il dramma in tre atti *Ξημερώνει* (*Si fa giorno*) fu scritto nell'agosto del 1906 ad Atene. Il gennaio del 1907 venne presentato al Παντελίδειόν δραματικό αγώνα (*Concorso Drammatico Pandelidio*). La commissione dei critici con relatore Spiridon Labros elogiò l'opera – che fu considerata la migliore tra le quaranta già sottoposte a esame – ma non lo premiò, poiché essa era d'avanguardia e molto temeraria per la sua epoca.

L'estate dello stesso anno venne rappresentato al teatro Αθήαιον (*Atineon*) di Tomas Iconomu, con Evangelia Parascevopulu nella parte della protagonista. Questo lavoro fece diventare celebre il giovane cretese come *l'enfant terrible* della nuova generazione dei drammaturghi. L'opera fu pubblicata nel 1977 sulla rivista Νέα Εστία (*Nea Estia*).

Il successo di *Si fa giorno* fu enorme. Il pubblico sognava un teatro migliore, un ritorno della poesia sulla scena e quest'opera giunse a

¹⁴ Cfr. T. Papachatzàchi-Katsaràchi, "Si fa giorno", in *L'Opera Teatrale di Nikos Kazantzàkis*, Edizioni Dodoni, Atene 1985, p. 16.

¹⁵ Cfr. N. Kazantzàkis, *Riguardante il Greco*, Edizioni Eleni Kazantzàki, Atene 1982, p. 17.

¹⁶ Cfr. V. Puchner, "Prototipi Drammatici nelle prime opere di Nikos Kazantzàkis", in *Saggi filosofici e teatrali*, Edizioni Castaniotis, Atene 1995, pp. 375, 376. T. Grammatas, *Sguardo critico. Studio all'opera di Nikos Kazantzàkis*, Edizioni Kedros, Atene 1992, pp. 42-43. K. Panagiotu, "Le prime opere teatrali di Nikos Kazantzàkis", *Diavazw*, 277 (1991), pp. 21-23. Riguardo alle prime opere tetrali di Kazantzàkis cfr. X.D. Gounelas, in *Nèa Estia*, 102 (1977); V. Puchner, "Maeterlink e Kazantzàkis", *Il mito di Ariadne* (titolo in greco traslitterato), Atene 2001, pp. 338-357.

proposito, muovendo le acque tranquille e creando dei punti interrogativi e degli argomenti di perplessità nel pubblico ateniese. Le idee che il dramma rivelava erano rivoluzionarie per l'epoca.

La tragicità¹⁷ dell'opera si sviluppa su due livelli diversi ma connessi tra di loro, uno è psicologico e l'altro sociale, che si scontrano radicalmente. Il dramma si presenta con la forma del triangolo ibseniano e arriva al suo culmine a causa della rottura che si crea tra i due livelli suddetti. Da una parte c'è un amore illegittimo e dall'altra c'è lo scontro ideologico tra due mondi, quello conservatore della classe borghese e quello del socialismo progressista.

L'eroina si trova in una situazione senza sbocco, sa che nei suoi sentimenti non c'è niente di immorale e mentre nel viso del suo amore (fratello di suo marito) vede la felicità, una vita nuova, legata però ad una mentalità di valori antichi, che lei disdegna. Quando si accorge delle menzogne della società, si rivela senza avere le forze di interrompere la relazione con suo marito.

Il sentimento tragico della donna regna dal primo momento. Il marito felice e incurante simboleggia l'accecamento della società, di fronte alla grande rivoluzione che sopraggiunge. La lotta intensa che ha luogo nell'anima di Lalo (l'eroina) tra il passato e il futuro rispecchia una teoria cosmica progressista e ha come conseguenza il suicidio che per lei sembra essere l'unica risposta al suo problema. Con il suicidio si simboleggia il momento dell'alba, l'arrivo di un nuovo giorno e di un mondo migliore. Il titolo del dramma è simbolico¹⁸. Kazantzàkis considera l'epoca transitoria, che esce dalla convenzionalità e dalla menzogna sociale e si indirizza verso la verità, dal buio verso la luce.

La seconda opera teatrale¹⁹ è il dramma storico in quattro atti *Έως Πότε* (*Fino a quando*), dell'anno 1907. Lo scrittore lo sottopose di nuovo nel 1908 al Concorso Drammatico Pandelidio, ma non ottenne nessun riconoscimento.

¹⁷ Cfr. T. Grammatas, *Rileggendo l'opera teatrale di Nikos Kazantzàkis, Diavazw*, 51 (1982), p. 44.

¹⁸ Cfr. N. Kazantzàkis, "Si fa giorno", *Nèa Estia*, 102 (1977), pp. 190-191.

¹⁹ Cfr. V. Puchner, "Prototipi Drammatici nelle prime opere di Nikos Kazantzàkis", cit., p. 376; T. Papachatzàchi-Katsaràchi, "Fino a quando", in *L'Opera teatrale di Nikos Kazantzàkis*, cit., p. 25.

Da quel tempo esso venne considerato perduto fino al giorno in cui fu pubblicato sulla rivista *Nea Estia* nel 1977, grazie alla dedizione particolare che la rivista aveva riservato allo scrittore. L'autore ispirò all'argomento del romanzo storico²⁰ *Κρητικοί γάμοι* (*Le nozze cretesi*) di Spiridon Zabeliu e ambientò l'opera a Creta nell'epoca del dominio veneziano. I temi del dramma sono l'amore per la patria, la lotta per la libertà, l'eroismo e il sacrificio di un uomo.

La terza opera è invece un dramma in tre atti, scritto nel 1907 con il titolo *Fasga*²¹. Fu pubblicato il novembre dello stesso anno sulla rivista *Πινακοθήκη* (*Pinacoteca*). Nel 1908 lo scrittore lo sottopose al Concorso Drammatico Pandelidio, però senza successo. Venne poi pubblicato interamente sulla rivista *Nea Estia* nel 1977. Il dramma è simbolico. Il suo titolo è tratto dall'Antico Testamento. *Fasga* è il nome della cima del monte Navav, dove Dio ha fatto salire Mosè, per mostrargli la Terra Promessa.

La quarta opera²² è un atto unico con il titolo *Κωμωδία-τραγωδία μονόπρακτη* (*Commedia-Tragedia in un atto*), scritta nel 1908 e pubblicata sulla rivista *Κρητική Στοά* (*Portico Cretese*), nel 1909 con lo pseudonimo Petros Psiloritis. Fu ripubblicata nel 1909 con alcune correzioni sulla rivista alessandrina *Serapion*.

Kazantzàkis fa riflettere il suo pubblico sul senso e sul valore della vita, cercando di cogliere il mistero dell'esistenza. Descrive il dubbio dell'angoscia esistenziale, la ricerca continua e la scoperta tragica del vuoto metafisico. *La Commedia*, tratta l'argomento della debolezza della speranza cristiana, e porta avanti in questo modo il tema del suo romanzo *Ὁφίς και κρίνο* (*La serpe e il giglio*).

Karl Kerenyi²³ nel suo prologo della *Commedia* che fu pubblicata nel 1969 sulla rivista *Προπύλαια* (*Propilei*) a Zurigo scrive: «Le cronologie 1909, 1910, hanno grande importanza, perché le possibilità sceniche sfruttate per

²⁰ Cfr. V. Puchner, "Le prime opere teatrali di Nikos Kazantzàkis", *Atene*, 9 (1993), pp. 63-65.

²¹ Cfr. T. Papachatzachi-Katsarachi: "Fasga", in *L'Opera teatrale di Nikos Kazantzàkis*, cit., p. 27.

²² Cfr. D. Gunelas, "Introduzione ai tre atti unici di Nikos Kazantzàkis", *Nèa Estia*, 102 (1977), pp. 166-168; Cfr. V. Puchner, "Prototipi Drammatici nelle prime opere teatrali di Nikos Kazantzàkis", cit., p. 377.

²³ Cfr. E. Kazantzàki, *L'irriducibile*, Edizioni Eleni Kazantzaki, Atene 1986, pp. 58-60.

prima volta da Kazantzàkis, si ripresenteranno solo nel 1944 con l'opera di Jean Paul Sartre *Processo a porte chiuse* e nel 1952 con l'opera di Samuel Beckett *Aspettando Godot*».

L'ultima opera²⁴ del suo primo periodo drammaturgico *Ο Πρωτομάστορας* (*Il Capomastro*) Kazantzàkis la scrisse a Parigi sotto l'influsso dello spirito nietzschiano con il titolo Η θυσία (*Il sacrificio*). Nel Maggio del 1910 la presentò al Concorso Drammatico Lassanio. Ricevette numerose lodi e vinse un premio in denaro di mille dracme, poi la pubblicò nel giugno del 1910 sulla rivista Παναθήναια (*Panatinea*) con lo pseudonimo di Psiloritis. Intorno al *Capomastro* si era creato un grande scandalo. Nel marzo del 1916 l'opera diventò libretto di operetta con Manoli Calomiri (che la fece pubblicare in quattro tempi sul *Numa*) e adattata per musica tragica, fu rappresentata sulla scena del Teatro Municipale dalla Compagnia Musicale Greca.

La disputa filologica che si era creata era dovuta all'argomento dell'opera che si basava sul tema del *Ponte di Arta*, già realizzato per il teatro da Ilia Vuteridis e Pantelis Chorn. *Il Capomastro* mette in scena l'uomo forte e carismatico che sfida le misure mediocri e supera le possibilità dell'uomo comune.

Le opere teatrali della sua maturità

Le prime opere teatrali di Kazantzàkis sono considerate rivoluzionarie. Egli era stato ispirato dall'onda culturale europea, dai grandi scrittori teatrali, Ibsen, Sudermann e Hauptmann e dal movimento socialista dell'epoca.

Mentre egli matura, maturano anche le sue opere, in cui esprime le sue idee, lotta con il destino, come hanno lottato le grandi figure mitologiche e storiche che popolano i suoi drammi²⁵. Egli si identifica con gli eroi, vive il

²⁴ Cfr. T. Papachatzachi-Katsarachi, "Il capomastro", in *L'Opera teatrale di Nikos Kazantzàkis*, cit., pp. 36-37.

²⁵ Per quanto riguarda il teatro di Kazantzàkis, cfr. K. Petrakoy, *Kazantzàkis e il teatro*, Edizioni Militos, Atene 2005; K. Petrakoy, "Esistenzialismo e psicanalisi nel teatro di N. Kazantzàkis", *Dafne*, Atene 2001, pp. 259-279; I. Papageorgiou, "La presenza della teoria europea nel *Sacrificio* di Kazantzàkis", *Il teatro greco dal 17° al 20° secolo. 1° Convegno Teatrale Greco*, Atene 2002, pp. 235-242; A. Glytzouris, *Nikos Kazantzàkis, la sua opera*, Centro di letteratura Cretese 2006; A. Glytzouris, *Kazantzàkis nel 21° secolo*, Edizioni Universitarie dell'Università di Creta 2010; V. Puchner, "Di nuovo per il teatro di Kazantzàkis 1906-1910", *Paravasis, Journal of the Department of Theatre Studies University of Athens*,

loro dramma, soffre con loro, fino ad arrivare alla *catàrsi*, alla purificazione. Usa la parola tragica per trovare una soluzione alla sua ansia esistenziale e per trasmettere al pubblico i suoi messaggi, la sua filosofia e teoria cosmica.

Egli stesso avverte che alcune sue opere teatrali non sono state scritte per essere messe in scena, ma per essere semplicemente lette. Mise sempre in primo piano il contenuto del dramma, trascurando alcune volte l'economia scenica. L'azione spesso è limitata, l'autore usa dei lunghi monologhi ed è interessato piuttosto al tema, al confronto delle idee e al conflitto interiore degli eroi.

Molti critici teatrali sostengono che le tragedie di Kazantzàkis non hanno teatralità, perché i suoi personaggi sono razionali e unicamente portatori delle sue idee filosofiche. Secondo altri critici, le sue opere fanno emozionare, pensare e trasmettono la pietà e il terrore perché il regista è capace di realizzare un dramma tanto lungo e con punti così difficili.

Molti drammi sono usciti dal mondo dell'antichità. Il lettore incontra nel suo percorso elementi desunti dalla letteratura antica e dalla mitologia. Il suo materiale e i suoi simboli spesso sono tratti dal passato, ma i sentimenti e le preoccupazioni sono contemporanee. Il suo lavoro teatrale comprende in totale diciotto opere.

La tragedia *Cristo*

Nel 1921, scrisse la tragedia in versi *Ο Χριστός θυσία (Cristo)* che si presenta come una forma rinnovata di mistero medievale. Venne pubblicata nel 1928 dalle edizioni *Στοχαστής (Pensatore)* e dedicata a Elsa Alexander Lange che aveva conosciuto nel 1923 a Goetheschloss.

L'autore cercò di spiegare il miracolo di Cristo e quello della vita umana. Alcune tematiche di base sono tratte dalle opere *Η μητέρα του Χριστού (La*

11, pp. 205-245; E. Sakellariidou, "On the Verges of Modernism: The Dramas of Kazantzakis and Sikelianos", in *Greek Modernism and Beyond. Essay in Honor of Peter Bien*, a cura di D. Tziova, Lanham, Oxford 1997, pp. 77-92; *Per il teatro di Nikos Kazantzàkis. Convegno per la celebrazione dei dieci anni della Società Internazionale degli Amici di Nikos Kazantzàkis*, Atene 2000; O. Aldridge, "The Modern Spirit: Kazantzakis and Some of His Contemporaries", *Journal of Modern Literature*, 2 (1971), pp. 303-313; N.P. Andriotis, "La lingua di Kazantzakis", *Nèa Estia*, 66 (1959), pp. 90-95; R. Beaton, *Kazantzakis moderno e postmoderno*, Edizioni Kastaniotis, Atene 2009.

Madre di Cristo) e Μαγδαληνή (*Maddalena*) di Costas Varnalis. Lo scrittore però le rielaborò in modo del tutto particolare. La figura di Cristo si presenta con vesti umane, come anche nei suoi romanzi *Cristo ricrocefisso* e *L'ultima tentazione*.

Giovanni Cordatos²⁶ scrive che Kazantzàkis, essendo influenzato da Renàn, Strauss e altri critici della traduzione evangelica, presenta il Cristo come riformatore sociale. In tutta la sua vita l'autore era stato conquistato dalla grande anima eroica di Cristo. Il critico teatrale Parascos²⁷ sottolineò che Kazantzàkis si trovava ad un tale livello di maturità, che gli permetteva di sentire, avvicinarsi, entrare in comunicazione con le anime delle più grandi figure dell'umanità. Cristo era sicuramente la più grande, però affinché qualcuno potesse capire, era necessario che purificasse la sua anima e il suo spirito da qualsiasi cosa sterile e vana per arricchirla invece con le cose più essenziali che sono date nella vita. Kazantzàkis, secondo lui, ha avuto tutte queste qualità nella sua personalità e per questa ragione è riuscito a perfezionare di continuo il suo lavoro.

Buddha

Nel 1922 Kazantzàkis iniziò la stesura della sua opera *Buddha*, che terminò solo nel 1956, dopo aver dato vita a quattro diverse versioni del testo. L'autore, deluso dalla situazione politica in Grecia, abbandonò il suo paese e si trasferì a Vienna, dove giunse il 19 maggio del 1922²⁸. Abitò in una pensione in Alterstrasse 26. Lì concepì la prima versione di *Buddha*. Si tratta di una tragedia in versi che, inizialmente, aveva intitolato *Yang Ze*. Dalla sua opera traspaiono la sua tristezza, dovuta all'assassinio di Ione Dragumi (uomo di politica) nel 1920 e alla sconfitta politica di Eleuterio Veniselo dello stesso anno²⁹. Secondo Kazantzàkis, la conseguenza immediata di questi eventi fu la cessazione di ogni forma di attivismo in Grecia.

²⁶ Cfr. G. Kordato, *La storia della letteratura Neogreca*, Edizioni Biblioecdotichi, Atene 1987, p. 44.

²⁷ Cfr. G. Parascos, "I libri di Nikos Kazantzàkis", *Nèa Estia*, 11 (1928), pp. 323-324.

²⁸ Cfr. T. Papachatzàchi-Katsarachi, *L'opera teatrale di Nikos Kazantzàkis*, cit., p. 49.

²⁹ P. Bien, "La nascita del Buddha di Kazantzàkis", *Nèa Estia*, (1962), p. 98.

La seconda edizione del dramma si ebbe nel 1922 a Berlino, dopo che l'autore fu informato della catastrofe dell'Asia Minore. Egli, osservando il crollo dei suoi ideali politici, si sentì responsabile del futuro del suo paese. *Buddha* rispecchia questo bisogno di partecipazione che Kazantzàkis ha sentito, decidendo di aiutare la Grecia, militando in Russia. «L'amara sventura di oggi in Grecia, ci fa sentire più responsabili e rende necessaria una intensiva propaganda»³⁰. Le sue vecchie convinzioni politico-nazionali vacillarono, ed egli rimase affascinato dalle teorie rivoluzionarie dell'arte e della politica. Il 15 ottobre 1922 scrisse a Galatia (sua moglie), «Riscrivo *Buddha* in una forma nuova, qualcosa di più feroce ed amaro». Distrusse i tremila versi della sua tragedia e riscrisse tutto, in toni più crudi. Nel 1924 si trasferì ad Assisi, nel palazzo della Contessa Enrichetta Pucci, dove finì la seconda versione di *Buddha*. Nel 1932 ricominciò a scrivere, ma questa volta in prosa.

La terza versione dell'opera, che risale al periodo 1928-1932, rappresenta la delusione causata dal comunismo russo e, in generale, dall'attività politica. «L'Odissea si è conclusa nella veglia del 4 dicembre 1931. Ho subito incominciato a comporre *Buddha*... Meglio non una composizione, ma un semplice libretto... Sarà molto interessante, farà appello a milioni di uomini che credono a Buddha...»³¹.

La sua quarta versione è quella oggi nota. In essa venne descritta la vicenda delle guerre albanesi, contro Mussolini, la sconfitta della Grecia e la sua distruzione da parte dei nemici. Nel febbraio del 1957, pochi mesi prima della sua morte, l'autore scriveva a Pantelis Prevelàchis «*Buddha* è il mio canto del cigno; questo dice tutto e sono contento di essere riuscito a farcela in tempo, prima di partire... per dire l'ultima parola...»³².

³⁰ G. Kazantzàki, *Le epistole a Galatia*, Edizioni Eleni Kazantzàki, Atene 1958, p. 77.

³¹ P. Prevelàkis, *Quattrocento lettere di Kazantzàkis a Prevelàchis*, Edizioni Eleni Kazantzàki, Atene 1960, p. 715.

³² P. Prevelàkis, "Nikos Kazantzàkis, contributo nella cronaca della sua vita", *Nèa Estia*, 72 (1959), p. 85.

La prima versione di *Buddha*

La sua dimora a Vienna gli provocò “la malattia degli asceti”, come conseguenza del fascino che la teoria del buddismo ebbe su di lui, e che viene dettagliatamente descritta in *Riguardante il Greco*. In più l'autore ci informa di un incontro avuto con il suo editore Renaud de Souvenel che, allo stesso modo era stato affascinato dal buddismo, casualmente: «Sono andato a Vienna. Lì c'era una esposizione dedicata a Buddha. Ho studiato Buddha, visto che la mia sete di conoscenza è immensa. Ho visto che in lui c'era tutto il senso della vita che suggerisce Nietzsche e così sono diventato seguace della teoria del buddismo».

Lo pseudonimo³³ che egli usò per due anni quando iniziò la sua carriera fu *Carma Nirvami*. *Carma* significa l'insieme delle azioni di una persona e *Nirvami* è la persona che desidera ardentemente “il nirvana”. Nel suo saggio *La malattia del secolo* (1906), parla del Mahabarata e nel saggio *Jean Moréas* (1910) riprova le teorie di Buddha e di Schopenhauer, perché negano la vita e per questo sono in contrasto con la filosofia vitalistica di Bergson e di Nietzsche³⁴. Tenendo conto del confronto tra Buddha e Schopenhauer, possiamo arrivare alla conclusione che Kazantzàkis ha incontrato la teoria del buddismo, per la prima volta, tramite la *Welt Wille und Vorstellung*, come l'avevano già incontrato molti uomini di cultura europei³⁵.

Anche se la posizione dell'autore verso il buddismo all'inizio sembrava negativa, si vede che qualche influsso si fece subito sentire. Un influsso che rimase implicito per tre, quattro anni, mentre egli partecipava al conflitto nazionale come demoticista. Quando però, il suo anelito religioso si manifestò più apertamente, egli si rivolse non solo al cristianesimo, ma anche al buddismo³⁶. Le sue riflessioni religiose sono espresse nelle opere teatrali composte intorno al 1915, quando la sua partecipazione politica si andava sempre più indebolendo.

Nel “primo” Buddha egli accetta la *catastrofe* come ratifica definitiva della decadenza dei greci e come lo spunto di un nuovo incoraggiamento che

³³ Cfr. P. Bien, *La nascita del Buddha di Kazantzàkis*, cit., p. 98.

³⁴ Cfr. N. Kazantzàkis, “La malattia del secolo”, *Pinacoteca*, 13 (1910), p. 25.

³⁵ Cfr. P. Prevelàkis, *Quattrocento lettere di Kazantzàkis a Prevelàkis*, cit., p. 16.

³⁶ Cfr. E. Kazantzàki, *Nikos Kazantzàkis. A biography Based On His Letters*, cit., pp. 56-57.

dovrebbe essere per lui senz'altro di matrice comunista. Viene testimoniata l'avversione dell'autore verso l'idea dell'arte *pura* e il bisogno di risolvere e di parlare di problemi metafisici.

La seconda versione di *Buddha*

L'autore dichiarò il desiderio di fare un nuovo sforzo, di «creare un *Buddha* superiore, più difficile ed austero». Infatti realizzò un'opera in prosa, ma con ritmo molto intenso e una forma più feroce ed amara. L'asprezza, proveniva dal nuovo orientamento politico dell'autore e l'amarezza dal suo amore per Rahel³⁷. Egli scriveva ad un suo amico che, se fosse rimasto solo amico di Rahel, sarebbe riuscito a controllare la sua passione in ogni momento, avrebbe appreso i limiti della felicità e la sua opera sarebbe stata come un sogno profondo. Se invece si fossero lasciati, la vita comune, per lui, sarebbe stata molto dura e anche Buddha avrebbe guardato con uno sguardo triste lo spettacolo della vita.

Anche in questa seconda composizione Kazantzàkis era avvinto dall'angoscia e non aveva ancora superato il fascino dell'arte, del bello e della tragicità della vita umana. Il *Buddha* di quel momento fu un tentativo di affrontare i pensieri, le ansie e le debolezze della sua fantasia. Lo scopo dell'opera fu "l'esorcismo" dell'arte e dell'opera *Salvatores dei*, fu "l'esorcismo della metafisica". Tutte e due le opere avrebbero dovuto aiutarlo a liberarsi dalla teoria per passare alla *praxis*. Egli disse: «dopo *Buddha* vorrei passare all'esperienza della Russia e in seguito trovare il modo per convogliare il sentimento religioso da cui sono conquistato». Si tratta di un *Buddha contemporaneo*, come lui lo chiamò, pieno dell'atmosfera delle Indie e dell'Italia³⁸.

Non si sa esattamente quante parti del dramma di Yang Ze sussistono nella composizione definitiva, però sono sicuramente poche. Kazantzàkis ha detto di aver distrutto tutto, ma alcune pagine si sono salvate, tramite una lettera che era stata da lui scritta e spedita ad un amico. Si potrebbe dire

³⁷ Cfr. P. Bien, *La nascita del Buddha di Kazantzàkis*, cit., pp. 101-102.

³⁸ Cfr. L. Zografu, *Nikos Kazantzàkis, un poeta tragico*, Edizioni Eleni Kazantzàki, Atene 1960, p. 164.

che il contributo di base di questa seconda composizione fu quello linguistico, con l'uso del *logos di prosa*.

La terza versione di *Buddha*

Durante il periodo 1924-1929³⁹ Kazantzàkis si dedicò all'attività politica. Anche se scrisse due articoli sul buddismo per il *Vocabolario Enciclopedico* di Eleuterudàchis e mentre abitava a Chevo disegnò uno scenario sulla vita di Buddha, si sentì di nuovo deluso dal suo rapporto con la Russia e desiderò la solitudine. Vale la pena di soffermarsi sul suo interesse verso il cinema di questo periodo. Il motivo principale fu la commissione, fatta dai russi, di una sceneggiatura sugli eventi della rivoluzione greca del 1821. Egli sperava che la sceneggiatura uscisse bella, ma sperava ancora di più in una sceneggiatura centrata sul Buddha.

Kazantzàkis era convinto che il cinema fosse il mezzo ideale per qualsiasi arte buddista. Il potere del cinema di creare uomini, idee e passioni, soltanto con la luce e con l'ombra, lo affascinava molto. Trovò delle somiglianze tra il cinema e Buddha. Buddha per lui aveva il potere di creare il mondo alla stessa maniera, con la luce e l'ombra.

Traspare da questi pensieri il profondo senso di libertà che caratterizzava la personalità dell'autore e che gli permetteva di giocare con la dualità vita-morte. La tecnica cinematografica gli risultava estremamente vicina al buddismo. Purtroppo l'autore dovette abbandonare il progetto della sceneggiatura di Buddha, perché le sue creazioni avrebbero dovuto essere rappresentate in Russia. Così si occupò soltanto di un film su Lenin.

Il primo pensiero dopo l'abbandono della sceneggiatura fu il rimettersi a scrivere una terza versione della tragedia *Buddha*. Egli intendeva, con essa, creare un momento di realtà tra due sogni. È questa la tecnica che gli ha ispirato il cinema e la vediamo realizzata in modo meraviglioso con *Yang Ze*, un'opera scritta, anche questa volta, in prosa. Si tratta di una descrizione obiettiva della realtà, rappresentata tramite la doppia soggettività dell'arte e della metafisica.

³⁹ Cfr. P. Bien, *La nascita del Buddha di Kazantzàkis*, cit., pp. 103, 107.

Continuò a leggere i libri che riguardavano la sua tragedia già programmata, ma con il progetto di un *Buddha* futuro. Buddha fu per lui il modello perfetto di un uomo torturato dalla vita, dai suoi bisogni contrastanti e dalla sua partecipazione *in una danza di ombre che si chiama vivere*. Fu il modello perfetto di un uomo che – secondo la didascalia di Buddha – ha vissuto, dal 28 ottobre 1940 fino il 30 maggio 1941, la vanità delle speranze umane.

Il fatto però che fosse legato alla sua patria, cioè Creta che aveva sofferto a causa dell'occupazione tedesca, lo portò ad opporsi all'insegnamento buddista e ad agire basandosi sul suo mondo mentale e fantastico, come se fosse reale. Il risultato fu sempre la battaglia e l'opposizione. Una battaglia però che aveva dentro di sé, una forza creativa sviluppata sempre nell'ambito poetico.

La quarta e ultima versione

Il desiderio di Kazantzàkis per l'approfondimento della "tragedia cinese", la *Yang Ze*, si genera in seguito alla scrittura di un romanzo in francese *Mon père*⁴⁰. Erano i primi di ottobre del 1940, poche settimane prima dall'invasione di Mussolini. Il suo obbiettivo principale era quello di lavorare, per non pensare. Stava ad Atene a febbraio e a marzo, senza poter nascondere la sua paura e le sue speranze per la difesa dagli italiani. Deluso e senza poter fare progetti per il futuro, sapeva che, con la pazienza e l'amore verso gli altri, ce l'avrebbe fatta dignitosamente fino alla fine, in questo periodo di grande crisi. Questi sentimenti di disperazione, di dolore e di rassegnazione vengono descritti in *Yang Ze (Buddha)*.

In quest'opera si presentano le due figure della dignità umana, la buddista e quella occidentale, che affrontano insieme la forza implacabile di un duro destino. *Yang Ze*, fu scritta nel periodo della primavera del 1941. Quando l'autore prese la decisione di pubblicarla cambiò il suo titolo in *Buddha*⁴¹.

⁴⁰ Cfr. N. Kazantzàkis, *Viaggiando in Giappone e in Cina*, Edizioni Perris, Atene 1962, vol. 5, pp. 108-109.

⁴¹ Cfr. P. Bien, *La nascita del Buddha di Kazantzàkis*, cit., p. 109.

Melissa

Il dicembre del 1937 Kazantzakis scrisse *Melissa*, la tragedia più matura sotto l'aspetto teatrale e tecnico. Il testo fu pubblicato nel 1939 sulla rivista *Nea Estia* ed è dedicato al suo compagno e amico Alexis Minotis.

Pantelis Prevelakis ci informa della fonte dell'ispirazione dello scrittore⁴². È stata una passeggiata a Morià, a settembre del 1937 che ha fatto risvegliare nella sua memoria i miti del mondo antico, a Corinto, a Epidauro e a Micene. Così a dicembre dello stesso anno si mise a comporre il dramma dal titolo *Melissa*.

L'autore, per scrivere questa tragedia, ha utilizzato quattro fonti diverse. La prima è costituita dal terzo e dal quinto libro di storia di Erodoto. Il mito è stato modificato e presenta molte correzioni necessarie per l'adattamento teatrale. Kazantzakis era un grande ammiratore della scrittura erodotea. Nella sua biblioteca si trovano l'edizione di Lipsia delle Storie di Erodoto del 1869 e una edizione critica sullo scrittore. Nel suo terzo libro Erodoto ci fornisce molte informazioni su Periandro, il tiranno di Corinto e sulla famiglia dei Kipselidi, protagonisti del dramma kazantzakio.

La seconda fonte fu Plutarco, con, il suo saggio *Il simposio dei sette saggi dell'antichità*, dove viene descritta la personalità di Periandro.

La terza fonte fu Diogene Laerzio, con l'opera *Le vite dei filosofi*. *Perianthro* 1,95-100 e l'ultimo fu Aristipo con il suo primo libro *Riguardante la vecchia vita lussuosa*. Kimon Friar⁴³ nel suo saggio *L'esercizio spirituale di Nikos Kazantzakis* accetta che l'autore prenda degli elementi dai miti della Grecia antica. Kazantzakis ha dovuto creare una propria ideologia, siccome la sua epoca non aveva qualcosa che gli potesse servire come simbolo, mito o religione. E la sua fortuna fu quella di vivere nell'unico paese del mondo in cui i miti antichi facevano ancora parte integrante del suo popolo.

⁴² Cfr. P. Prevelàkis, *Kazantzàkis, il poeta e la poesia di Odissea*, Edizioni Libreria Estia, Atene 1958, p. 269.

⁴³ Cfr. K. Friar, "L'esercizio spirituale di Nikos Kazantzàkis", *Nèa Estia*, 66 (1959), p. 79.

La trama

Melissa è scritta in tre atti, ciascuno dei quali, comprende scene diverse. Nel primo atto troviamo tre scene.

Nella prima è presentato il castello di Periandro, il tiranno di Corinto, ove egli vive, con i suoi figli Licofrone e Cipselo. Licofrone cerca di sostenere suo fratello che si sente terrorizzato dall'apparizione della defunta madre, che gli si presenta tutte le notti. Nella mente di Licofrone si risvegliano di nuovo tutte le tristi memorie derivanti dal fatto di aver visto sua madre uccisa, con un coltello infilato nel cuore. I due fratelli conversano, quando si sente il suono di un piffero. Si tratta del padre, che ogni tanto visita la casa sepolcrale di sua moglie, per farla svegliare in tal modo dal sonno eterno.

Periandro fu sempre una persona dura e crudele che nessuno poteva avvicinare. Soltanto *Melissa*, sua moglie, era riuscita a farlo, con le sue dolci maniere. Ora lui le chiede perdono, ma lei non lo accetta.

Periandro: «Perdonami oramai Melissa! Ricordati che ti ho dato anch'io dei momenti felici ... Cosa mi hai chiesto che io non ti abbia subito dato? Quando tu mi hai sorriso, io non mi sono inginocchiato per baciarti i piedi? Quando io mi adiravo col mio popolo, tu mettevi la tua piccola mano sulle mie ginocchia e il mio cuore diventava sereno e così perdonavo. Ero come un castello feroce, sanguinante in un alto precipizio che nessuno poteva raggiungere. Ed eri tu, Melissa, il tenero verde sentiero che arrivava ed entrava nel suo cuore... E se ti ho fatto in un terribile momento un gran male, perdonami, l'ho fatto per insostenibile amore...»⁴⁴.

Le annuncia il matrimonio del loro figlio Licofrone e le propone di restituirgli il coltello d'oro che ha infilato nel suo cuore per regalarlo a Licofrone, come regalo di nozze. Lo spirito di *Melissa* però sparisce senza dargli quello che lui aveva chiesto. Licofrone e Cipselo partono per andare a trovare il loro nonno Procle, che sta per morire. Malgrado gli sforzi di Periandro e di Alca (la promessa sposa di Licofrone) per trattenere i due ragazzi al castello, alla vigilia delle nozze loro se ne vanno.

La seconda scena ha luogo nel castello di Epidauro. Lì abita Procle, che decide di rivelare al suo nipote più forte il grande segreto della famiglia, cioè che l'assassino della loro madre è Periandro. Quando Licofrone apprende il segreto, rimane sconvolto e il grande cambiamento emotivo lo rende una

⁴⁴ N. Kazantzàkis, *TEATRO Tragedie di contenuto antico*, cit., pp. 520-521.

persona diversa. Fuori di sé, travolto dalla pazzia, diventa un personaggio shakespeariano o meglio dire un Amleto.

Penso alla terra che si bagna e alle ossa che marciscono... Quanto sono contento! Mi viene voglia di strillare, come un uccello rapace quando ha fame, di stracciare la mia gola, di farla a pezzi, di non riuscire più a parlare come un uomo, ma di cominciare dalla immensa felicità di gracchiare come se fossi un corvo. Gra! Gra! Gra!⁴⁵.

Procle propone a suo nipote di vendicare questo assassinio con un altro, uccidendo cioè suo padre con lo stesso coltello che lui aveva usato per uccidere la donna.

Nella terza scena i due fratelli tornano al loro castello, ma Licofrone affronta Periandro con uno sguardo pieno di odio, di disdegno e di indignazione. Odia suo padre mentre questi vede in Licofrone l'unica salvezza del suo regno. Infatti gli propone di tenere il regno ora che egli si sente debole e anziano, ma Licofrone rimane indifferente.

Nel secondo atto, Periandro uccide suo suocero perché ha capito che costui aveva rivelato il tragico segreto ai suoi figli. Di lunga durata è la seconda scena, dove tutto il popolo si trova riunito al castello di Periandro per chiedergli di far terminare finalmente le guerre.

Periandro trova l'occasione di parlare con loro facendo una riepilogo della situazione in cui si trovava il popolo prima del suo arrivo, quando cioè tutti erano poveri e distrutti e della situazione attuale, in cui sono forti e potenti. In più annuncia il suo desiderio di dare lo scettro a Licofrone che vede come l'unico degno di succedergli, sul trono. Licofrone però, rifiuta e così Periandro lo caccia con violenza dal castello e proibisce a tutti gli abitanti di Corinto di ospitarlo o dargli da mangiare o da bere o parlargli.

Licofrone dice a suo padre «Non ti preoccupare che ti restituirò tutto. Odio tutto perché è tuo! Non voglio guardare il mio viso perché ti assomiglia. Oh! Magari io potessi togliere dal mio petto la mia anima, come tolgono le viscere del pesce e buttartela in faccia!»⁴⁶.

Periandro gli risponde «Parlo a voi Arconti ed a te povero popolo, alzo la mano in alto e do' il giuramento: Nessuno gli darà del pane, dell'acqua o del

⁴⁵ Ivi, pp. 574-575.

⁴⁶ Ivi, pp. 599-600.

fuoco! Nessuno gli darà una casa! Farò tagliare la mano di colui che gli offrirà qualcosa, farò strappare le labbra di colui che gli parlerà! Distruggerò e applicherò fuoco alla casa di colui che gli offrirà un posto!»⁴⁷.

Nella terza scena Alca va a trovare Licofrone per ricordargli la loro felicità e per farlo ritornare al palazzo, ma egli pensa solo a far del male a suo padre. Ama ancora profondamente sua madre e le notti dorme sopra la sua tomba, perché si sente tradito e solo.

In seguito Periandro uccide suo figlio Cipselo, con lo stesso coltello con cui aveva ucciso sua moglie. Licofrone chiede di incontrare suo padre al sepolcro di *Melissa*. Periandro va dopo aver bevuto del veleno, non potendo resistere al rimorso del male provocato alla sua famiglia. Per ferire il padre, Licofrone gli rivela che *Melissa* non l'ha mai amato e che per tutta la sua vita ha finto per il bene del popolo e dei suoi figli. A questa rivelazione, Periandro prende lo stesso coltello e lo infila nel cuore di suo figlio. Cade poi addosso al cadavere di Licofrone, ma mentre sta per morire dà l'ordine ai suoi soldati di bruciare tutta la città e insieme il suo castello.

Le rappresentazioni di *Melissa*

Kazantzàkis⁴⁸ aveva grande desiderio di vedere la sua *Melissa* in scena, visto che era l'opera da lui più amata. Essa fu rappresentata per la prima volta in Francia. La compagnia teatrale *Concours des jeunes compagnies* con direttore artistico Antoine Bourseiller ha rappresentato nel teatro di *Alliance Francaise Melissa*, a luglio del 1960, nell'ambito del concorso delle giovani compagnie teatrali. Il critico Zacque Lemarsain, scrisse al *Figaro Filologico*⁴⁹ che si trattava dell'aspetto maschile di *Elettra*.

Jean Paget ha parlato di passioni shakespeariane che si manifestano in *Melissa* «La tragedia di Kazantzàkis mescola il rumore e la mania, gira intorno ai sepolcri mitici e ritorna incessantemente nel suo alveo come se fosse una bassa marea. Non esiste nemmeno un respiro, solo il fragore delle

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. T. Papachatzàchi-Katsaràchi, *L'opera teatrale di Nikos Kazantzàkis*, cit., p. 151.

⁴⁹ Cfr. Z. Lemarsain, "La rappresentazione della tragedia di Kazantzàkis", *Figaro Filologico*, 742, Parigi, 9 settembre 1960, p. 23.

urla, i colpi della violenza e gli smascheramenti delle menzogne e degli odi»⁵⁰.

Il Teatro Nazionale per ventiquattro anni, non ha voluto mettere in scena questa tragedia che gli era stata proposta dallo stesso autore nel 1938. I motivi furono la mancanza della teatralità, gli eroi con uno stato psicologico poco equilibrato che non erano nient'altro che le creature mentali di Kazantzàkis, i lunghi monologhi che esprimevano le idee filosofiche ed esistenziali del poeta.

Finalmente il 12 settembre del 1962, Alex Solomòs, mette in scena *Melissa* al teatro *Irodion*, con la musica di Arghiri Evangelidi e con i costumi di Vacalò, le coreografie di Agapi Evangelidi e con gli attori Nìkos Kazis, Pietro Fissun, Tanos Cotsopulos, Eleni Catziarghiri, Licurgo Calerghi e molti altri. Le lodi alla rappresentazione, sono state tante e tali da renderla celebre anche all'estero.

Nell'opera sono descritti momenti tratti dall'esperienza personale dell'autore⁵¹. Periandro rispecchia in qualche modo la figura oppressiva e dominante di suo padre.

Melissa diventa un grido contro l'ingiustizia, l'oppressione e la tirannia. Rappresenta lo sforzo dell'uomo per la purificazione della sua anima, per la sua *catàrsi*. Parla dello scontro tra le due generazioni, quella vecchia che sta scomparendo e quella nuova che sta per sostituirla e dello sforzo di mantenerle unite. È davvero facile colmare il divario generazionale? L'autore diceva «*Lo scopo per cui io scrivo, non è la bellezza, ma la catàrsi della mia psiche*»⁵².

⁵⁰ J. Paget, "La Melissa di Kazantzàkis", *Combay*, 89 (1960), p. 50.

⁵¹ Cfr. L. Zogràfu, *Nìkos Kazantzàkis, un poeta tragico*, cit., p. 29.

⁵² N. Kazantzàkis, *Riguardante il Greco*, cit., p. 542.